

Aula abierta

## La pieza del mes en la web

En la página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro se puede consultar el comentario histórico-artístico dedicado a una de las piezas de colecciones públicas y privadas, que conforman nuestro acervo cultural. Con periodicidad mensual, se analizan obras seleccionadas tanto inéditas, como otras ya conocidas, sobre las que se aporten novedades para su conocimiento. También se pone especial interés en la presentación y difusión de objetos pertenecientes a las denominadas artes suntuarias que, por haberse considerado como “menores”, no han merecido la atención que debieran.

Con esta iniciativa la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro desea contribuir al conocimiento actualizado de otras tantas obras, con la intención de que sean valoradas de un modo interdisciplinar que abarque aspectos históricos, artísticos e iconográficos y los derivados del uso y función de las diferentes obras.

ENERO 2006

"Tesis de Grado"  
de Antonio Jesús Claessens  
D. Eduardo Morales Solchaga



Tesis de Grado de  
Antonio Jesús Claessens  
Pamplona, Imprenta de  
Pascual Ibáñez, 1768.  
Colección particular

Nos encontramos ante una tesis de grado también conocida como hoja de grado. En dichos documentos impresos, quedaban plasmadas las conclusiones académicas de un grado académico. Su valor radica, además de la interesante información que proporcionan, en el innegable protagonismo que en ellas juegan las labores artísticas. Por su soporte se trata de un caso excepcional, ya que, a pesar de que durante los siglos del barroco existieron en Navarra dos universidades, la del monasterio benedictino de Irache y la de Santiago, de los Dominicos de Pamplona, el porcentaje de tesis impresas es bastante bajo. En su favor, podemos afirmar que de los más de dos millares de documentos de este tipo conservados en el Archivo General de la Nación de Méjico, solamente una se imprimió sobre seda roja. Aún y todo, no podemos advertir una proporción tan ínfima en la España peninsular, donde las publicaciones en seda fueron más frecuentes.

La estructura básica de este tipo de documento, consiste en un encabezamiento, con el escudo del padrino, el propio, el de la ciudad, el de una orden religiosa, o bien una estampa devocional, en la que el autor se vea, de un modo u otro, identificado, pudiendo ser su santo patrón, el de su lugar natal, el fundador de la orden de la que es miembro etc.... Muy excepcionalmente se sitúan retratos, bien del padrino, o de una personalidad importante de la familia del graduando. A continuación figura el nombre de su mecenas o padrino, quien ha invertido sus erarios en la formación del individuo en cuestión. Enfrentado a él figura el nombre del autor de la tesis, bajo el cual se sitúa un texto explicativo de la tesis sustentada, acompañado de las conclusiones principales de la misma. Tras ello se menciona el nombre del maestro director de la misma y la fecha en la que se celebrará la ceremonia, acompañada de las credenciales del presidente del tribunal que juzgará el trabajo.

La belleza del documento radica en su complejo proceso creativo, ya que supone varias estampaciones. En primer lugar las tipografías que consolidan la orla ornamental. A ello se une la impresión del texto, y la ulterior incorporación de la estampa calcográfica de tipo heráldico, retratístico o devocional. Por lo que respecta al soporte, en su mayor parte se hacía sobre papel, reservando para los receptores más insignes materiales más nobles, como sedas, tafetanes o vitelas, en muy variados colores, destacando sobre todos ellos el amarillo. Por tanto intervienen varias personalidades, destacando entre ellos el grabador y el impresor.

También encontramos diferentes modalidades que responden a la época de la impresión variando, desde la sencillez de las tesis defendidas durante el siglo XVI, hasta el excesivo barroquismo de las tesis del XVIII. A su vez, existen variaciones regionales, destacando por su complejidad las sustentadas en universidades ubicadas en el Septentrión europeo. Su canto de cisne llegó con la llegada del siglo XIX, cuando la ornamentación se simplifica, para posteriormente derivar en un simple documento acreditativo, de carácter administrativo y pragmático, dejando de lado materiales y procesos decorativos.

La tesis de grado que aquí se presenta, impresa en seda de color amarillo, resulta, sin ninguna duda insólita. El documento se encabeza, con un grabado anónimo de San Antonio de Padua, que mantiene en su regazo al niño Jesús, mientras que en la diestra porta una vara de azucenas. El hecho se explica en que se trata del santo patrón del doctorando flamenco, Antonio Jesús Claessens, cuyos dos nombres quedan reflejados, según el milagro que aconteció al santo franciscano, en dicho grabado. Con seguridad, la estampa no se abriría con objeto de la tesis, sino que la estampación se realizaría con una plancha conservada posiblemente en el convento franciscano asentado en la capital navarra, perteneciente a la cofradía del santo o a sus devotos.

Bajo él aparece el nombre de la mecenas que sufragó sus estudios, María Manuela Antonia Sarrate. Curiosamente la estampa devocional, no por casualidad, responde a su patrón, ya que en el encabezamiento se introduce también el término “Emmanuel”, (Dios

entre nosotros) término hebreo con el que la Biblia se refiere a Jesús. Con ello, el doctorando honraría a su principal valedora, como gratificación a su patrocinio, y con objeto de que le ayudase posteriormente a promocionar en la sociedad pamplonesa de la época. Utiliza la fórmula “D.O.C.”, *dicat, offert et consecrat*, (dedica, ofrece y consagra) fórmula latina muy habitual tanto en este tipo de documentos, como en otros de diferente índole, como por ejemplo los libros.

Tras ello se sitúa un introito, bajo el cual se enumeran las cuatro principales conclusiones de la tesis, en la que se debaten cuestiones filosóficas sobre los trabajos del también franciscano, el Beato Juan Duns Scoto, algo que no es de extrañar, ya que durante los siglos del barroco funcionó en Pamplona una prestigiosa escuela filosófica escotista, con sede en el convento de franciscanos anteriormente mentado.

En la parte inferior de la composición, figura el nombre del maestro que ha dirigido el trabajo, ya que el doctorando, según versa el texto, en todo momento se ha situado “sub umbra sui”. Se trata del fraile franciscano Joseph Rodrigo, lector en Filosofía del convento pamplonés de San Francisco. A continuación se relata la fecha en la que se debía de celebrar el acto académico, sin concretar el día, simplemente se menta el mes y el año, Mayo de 1768. Esto es debido a que la tesis se imprimía con anterioridad a su lectura, completándose el día después de la estampación, sirviendo así tanto de invitación, como de documento conmemorativo del acto.

También se menciona al responsable del tribunal examinador, el R. P. franciscano Pedro de Armendáriz, lector de filosofía jubilado. Finalmente, en la parte inferior derecha queda plasmado el lugar de impresión, Pamplona, y el prestigioso impresor, Pascual Ibáñez, “impresor del Reino” y mercader de libros, con taller en la calle del Carmen de Pamplona, cuya producción, en el segundo tercio del siglo XVIII, dio lugar a más de cuarenta volúmenes de mediana calidad. Entre ellos destacó sobremanera la tercera edición de los “Annales del Reyno de Navarra” del P. Moret (1766), la obra impresa más importante de carácter identitario para Navarra durante toda la Modernidad.

Todo el conjunto se engarza en una cartela configurada a base de tipografías, que combinan elementos animales y vegetales, que parten de un mismo elemento, un delicado florero de mimbre. También interviene una segunda tipografía, en la zona central, consolidada a base de rocallas dieciochescas. La impresión, como ya se ha advertido, se realiza sobre tafetán amarillo, algo reservado para los más insignes compromisos, que se entregaba enmarcada en varas de madera, y enrollada dentro de un lujoso estuchado. De todos modos, la mayoría de las estampaciones se realizaban en papel, y, por tanto, hay que valorarlo en su justa medida.

FEBRERO 2006

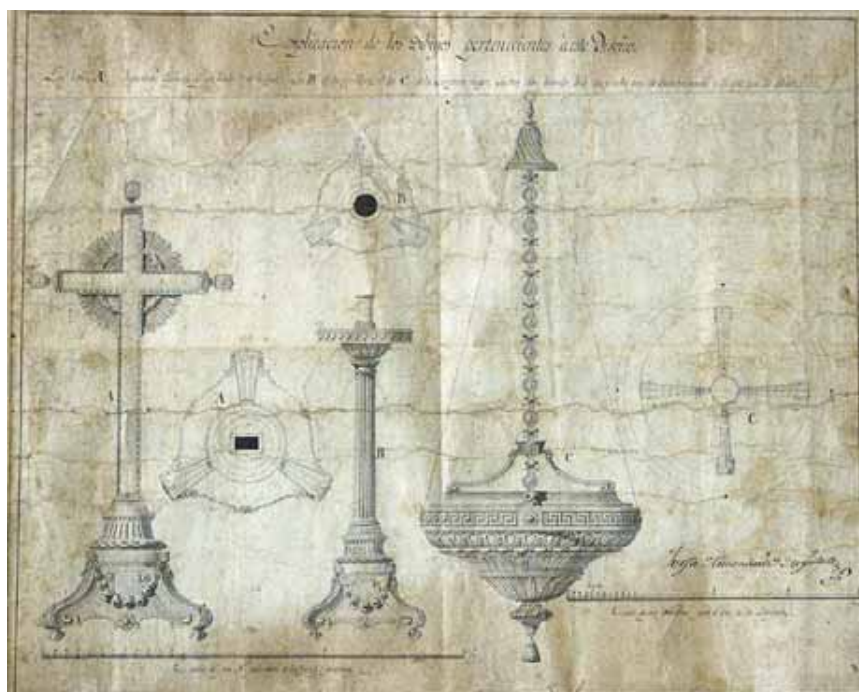
"Diseño para piezas de plata (h. 1800)"  
de José de Armendáriz

D. Ignacio Miguéliz Valcarlos

En la contratación de las obras de platería de cierta importancia solía ser habitual la presentación, junto a las condiciones de ejecución, de un dibujo con la traza o diseño de la pieza a elaborar. Esta traza era aportada bien por el comitente de la obra o bien por el artífice que iba a labrarla, aunque también podían ser realizadas por otros artistas, como es el caso de este diseño para la ejecución de una cruz de altar, un candelero y una lámpara elaborado hacia 1800 por el arquitecto José de Armendáriz, dibujado en tinta negra y aguada, con retoques a grafito, con un trazo fino y delicado, a la vez que seguro, con unos contornos definidos.

Nos encontramos ante tres piezas de elegante y cuidado diseño, con unas bellas proporciones y perfil arquitectónico, que no se ve interrumpido por una sobria decoración que sigue postulados clasicistas, tal y como corresponde al momento en que nos encontramos y a la formación de Armendáriz, de gusto académico. La cruz y el candelero, de similar estructura, ya que ambas piezas se situaban juntas, haciendo juego, sobre el altar, todavía presentan resabios barrocos en la estructura de las peanas, triangulares, apoyadas sobre tres patas en forma de bola con garra rematada por una hoja de cardo, que se continúan en los perfiles avolutados de la base, que enmarcan en los frentes faldones mixtilíneos, con una roseta central enmarcado por ces, mientras que de la parte superior cuelga un guirnalda floral, seguido de gollete troncocónico gallonado con cuerpo bulboso con decoración vegetal en la parte inferior y cenefa perlada en la superior. Sobre esta peana asientan la cruz y el candelero, la primera es de brazos rectos y planos, con el perfil recorrido por una cenefa vegetal, y terminaciones rematadas por elementos cúbicos con rosetas florales en los frentes, mientras que el cuadrón se enmarca mediante una moldura de elementos vegetales igual a la del anillo inferior del gollete, rodeada por una gloria de rayos biselados. Mientras que el candelero presenta cuerpo a modo de columna clásica acanalada, con basa y capitel, sobre el que se sitúa un cuerpo semiesférico, con decoración de hojas de acanto, sobre el que asienta el portavelas, formado por un friso de ondas, y el mechero cilíndrico recto entre anillos.

La lámpara presenta plato circular con perfil bulboso constituido por cuatro zonas, la primera es troncocónica con paredes alabeadas lisas, de la que salen cuatro torapuntas que sostienen el lamparín cilíndrico para el aceite, a esta zona le sigue otra formada por un friso recto con una greca que enmarca cuatro espejos cuadrados con rosetas florales insertas, iguales a las de la cruz, se continúa en una tercera convexa con decora-



Diseño para piezas de plata, h. 1800, de José de Armendáriz Pamplona. Colección particular

ción formada por una cenefa de ovas y finalmente un cuerpo acampanado, dividido en dos por una moldura recta, con decoración de hojas de acanto en la parte inferior y de gallones en la superior, terminado por un remate con anillo bulboso con decoración de bandas, enmarcado por dos cuerpos acampanados, de paredes alabeadas el inferior, del que cuelga una borla. El cupulín o manípulo es también circular, acampanado de perfil estilizado, con decoración de estrías entorchadas, rematado por una perinola con anilla para poder colgarla. Las cadenas de sostenimiento, en número de cuatro, están formadas por eslabones alternos de rosetas florales y elementos geométricos.

Junto al alzado de las tres piezas se presenta también la planta de las mismas, en el caso de la cruz y candelero son de igual formato, con cuatro círculos concéntricos que enmarcan en el centro un elemento rectangular, en el caso de la cruz, y circular en el candelero, y que al figurar la peana adquieren volumen triangular mediante la utilización de elementos convexos para marcar las líneas de los frentes y prismáticos, para las volutas que marcan los perfiles. Mientras que en el caso de la lámpara está formado por tres círculos concéntricos que insertan una cruz griega de cuadrón circular que marcan las cadenas de la misma y la campana de la que cuelga.

Tampoco es habitual la conservación de diseños de piezas de platería, conociéndose en el ámbito navarro tan sólo la traza para la ejecución de una custodia para la iglesia de Ongoz, dibujada en 1595 por Jerónimo de Navascués, así como dos diseños de joyas encargadas al platero Juan José de la Cruz por el noble guipuzcoano Manuel

Francisco de Alcibar Jáuregui en 1745. Carácter excepcional adquiere el Libro de exámenes de los plateros de Pamplona, uno de los pocos ejemplos conservados en la península, en el que se recogen los dibujos que estos artífices debían ejecutar para acceder al grado de maestro.

Igualmente se trata del único diseño de piezas de platería conocido del arquitecto navarro José de Armendáriz († 1804), formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que una vez asentado en Pamplona fue nombrado arquitecto del obispado, debido a lo cual su obra se va a centrar en la arquitectura religiosa, conservándose varios proyectos realizados por este maestro para la renovación de diferentes templos navarros, como la Capilla de San Fermín de Pamplona o las iglesias de Irañeta, Arróniz, Ibero y Cirauqui, de las que tan sólo la de Ibero llegó a ejecutarse.



MARZO 2006

**Un lienzo inédito de San Fermín**

Dña. Pilar Andueza Unanua

El culto a San Fermín, copatrono de Navarra desde 1657, se extendió a lo largo de la Edad Moderna por todo el mundo merced al fervor religioso que manifestaron numerosos navarros que, habiendo abandonado su reino natal, emigraron y se asentaron fundamentalmente en Madrid, en las Indias y en ciudades comerciales ligadas al Nuevo Mundo como Cádiz y Sevilla. El máximo exponente de la devoción hacia el que fuera obispo de Pamplona llegó con la fundación en Madrid de la Real Congregación de San Fermín de los Navarros, erigida el 7 de julio de 1683, bajo el reinado de Carlos II. Con fines religiosos y de beneficencia, agrupó a los naturales de Navarra, primero en el convento de los Mínimos de la Victoria y, posteriormente, en sede propia en el Prado de los Jerónimos, en un edificio adquirido a los herederos del conde de Monterrey. Tanto desde Pamplona, donde a partir de 1696 se erigió una magna capilla en honor al santo en la parroquia de San Lorenzo, como desde la mencionada cofradía de Madrid se enviaron misivas a los paisanos residentes en Indias con el fin de obtener recursos económicos con los que sufragar las obras constructivas de ambas empresas. Todas aquellas peticiones fueron remitidas acompañadas de estampas del santo patrono, haciendo de este modo de los grabados un vehículo de primordial importancia en el desarrollo de las devociones de la época. Una de las estampas más sobresalientes fue encargada por la Junta de la Real Congregación en 1732 al que poco tiempo después llegaría a ser grabador de Cámara y profesor de la Real Academia de San Fernando, Juan Bernabé Palomino, quien abrió plancha siguiendo un dibujo del destacado tratadista, pintor y grabador madrileño fray Matías de Irala y Yuso.

Y precisamente este grabado sirvió como modelo de la pintura que ahora analizamos. En efecto, la trascendencia que alcanzaron este tipo de estampas queda de manifiesto en este lienzo, pues, salido del pincel de un artista de la escuela quiteña, copia fielmente el ejemplar grabado por Palomino. San Fermín aparece de manera totalmente centrada, revestido de pontifical, con báculo, mitra y capa pluvial. Porta además en su mano derecha un Crucifijo, como símbolo de evangelización, mientras que a sus pies se sitúa un aceite. Este elemento, junto a una mujer postrada a sus pies que porta una venera y abraza a un niño, simboliza también la cristianización por medio del bautismo. Frente a otras imágenes del santo, se acompaña también de una rica iconografía formada por las figuras de un tullido y un enfermo a su derecha. Se completa la composición con dos soldados romanos a la izquierda y dos ángeles que en la parte superior derecha portan los atributos del martirio. Como es propio del Barroco se incluye también, en un segundo plano, la inven-

ción del cuerpo del santo, cuyo sepulcro queda resaltado por rayos luminosos que atraen a varios enfermos.

En este cuadro anónimo, de buena factura, priman los colores azulados que contrastan con el rojo de algunas indumentarias como una túnica, un manto, las quirotecas del santo o los penachos de los soldados.

El lienzo fue encargado, según nos informa la inscripción situada en la parte inferior, encerrada en una cartela de claro gusto dieciochesco y acompañada de los emblemas de Pamplona y Navarra -el autor erró al aplicar el color al campo de los escudos- por el navarro don Juan Antonio Zelaya y Vergara. Nacido en la villa de Miranda de Arga, sirvió a la monarquía borbónica en el ejército. Pasó a las Indias, concretamente al virreinato del Nuevo Reino de Granada, donde ocupó cargos de alta responsabilidad política y militar. El 11 de octubre de 1763 el virrey fray Pedro Messía de la Cerda lo nombró gobernador militar de Guayaquil, cargo que ostentó hasta 1771. De aquella provincia realizó un completo informe que en 1765 remitió al virrey dándole noticias de su geografía así como de su población, clero y comercio. Su fama como militar debía de ser bien conocida pues fue llamado a Quito para acabar con la "sublevación de los Barrios o de los Estancos", motín que estalló el 7 de mayo de 1765 como protesta popular ante las drásticas reformas administrativas y económicas aplicadas por las autoridades. El navarro, al frente de un batallón de 600 hombres reclutados en Guayaquil, Panamá y Lima, entró en la ciudad como capitán general el 1 de septiembre de 1766 y logró someter el levantamiento. Desde entonces y hasta julio del año siguiente desempeñó la presidencia interina de su audiencia. Pacificada la zona regresó a Guayaquil donde permaneció en sus cargos de gobierno hasta 1771, momento en que fue nombrado gobernador de la provincia de Popayán (Colombia), a cuya capital llegó el 2 de octubre de aquel año.

Como fue habitual en muchos de los indianos navarros de siglo XVIII, Zelaya plasmó sus devociones particulares a través de este lienzo de San Fermín pero también por medio de los legados que envió a su localidad natal. Tal y como narra el Padre Janáriz, este militar remitió varias dádivas a la patrona de Miranda de Arga, la Virgen del Castillo quien, invocada por Zelaya, le había librado de un disparo enemigo. Como agradecimiento a la protección prestada envió varias alhajas a su basílica y encargó en Sevilla una nueva talla, una imagen de candelero, que preside en la actualidad el retablo mayor, que vino a sustituir a la imagen románica.



San Fermín  
 Escuela quiteña, tercer  
 cuarto del siglo XVIII  
 Óleo sobre lienzo,  
 90,5 x 72,5 cms  
 Pamplona.  
 Colección particular

ABRIL 2006

## El retablo mayor de la capilla Barbazana en Santa Isabel de Madrid

D. Ricardo Fernández Gracia

Algunas dignidades del cabildo de la catedral de Pamplona, las más pingües, concretamente las de la Tabla y de la Cámara estuvieron en disposición de aportar mas dinero a determinados proyectos artísticos. Ambas eran *“las mejores y más gruesas dignidades de esta Iglesia.... valdría la primera más de mil ducados y la cámara más de tres mil”*. Así el arcediano de la Cámara don Juan de Ciriza costeó el retablo central de la capilla Barbazana en 1643 y probablemente todo el conjunto de altares, ya que fue un canónigo muy relacionado con la citada capilla a la que donó una lámpara de plata, descubriendo además el panteón que en adelante serviría para capilla funeraria de los canónigos.

Retablo mayor de la capilla Barbazana de la catedral de Pamplona en su ubicación primitiva (1642)



El retablo desapareció de la catedral en las obras llevadas a cabo a comienzos de la década de los cuarenta de la pasada centuria. De Navarra viajó a Madrid para presidir el templo de Santa Isabel la Real de Madrid, de las Agustinas Recoletas, momento en el cual sufrió algunas modificaciones y sobre todo un cambio en su iconografía del cuerpo principal y de su ático. Los otros dos retablos de la Barbazana corrieron mejor suerte que el anterior y se conservan en el interior de la catedral, dedicados a San Agustín y al pequeño retablo de reliquias que regaló el obispo Sandoval. El arquitecto que dirigía la reconstrucción de la iglesia de Santa Isabel de Madrid y la restauración de la catedral de Pamplona don José Yáñez Larrosa pudo ser la persona que mediase entre el cabildo pamplonés y la comunidad de Madrid para realizar el traslado.

El autor del retablo fue Mateo de Zabalía uno de los arquitectos más sobresalientes de la primera fase de la retablística barroca en Guipúzcoa, Álava y la Rioja, que desarrolló la mayor parte de su actividad en el segundo tercio del siglo XVII en su Provincia natal, si bien lo mejor de su producción se localiza en Salvatierra y Logroño, ciudad ésta en la que fallecerá en 1653. La fecha de los retablos de la catedral de Pamplona, destinados a la capilla Barbazana, tiene su confirmación documental ya que Zabalía se encontraba en Pamplona en 1642, concretamente el 16 de noviembre, actuando como testigo en el examen de ensamblador de Martín de Beraza. El dominio de la arquitectura, la rígida ordenación de compartimentos, la volumetría de los elementos decorativos de carácter geométrico, así como algún detalle ornamental son la firma inequívoca de este maestro. Concretamente, la hilera de niños de la cornisa que separa el primer cuerpo del segundo en el retablo de San Juan de Salvatierra se repite en el retablo principal que presidió la Barbazana. En ambos casos aparece un bello conjunto de imágenes estereotipadas de putti con los brazos cruzados y las piernas suspendidas en perfecto alineamiento, dejando los espacios libres para cogollos y otros motivos vegetales. Se trata de una decoración elegante y poco frecuente en estas tierras. Por otra parte, la proximidad en fechas y estilo de todas estas piezas resulta evidente, los retablos de Pamplona debieron de realizarse al comenzar la década de los cuarenta y el de Salvatierra se contrató en 1646.

La capilla de la Barbazana de la catedral de Pamplona atesoró en tiempos pasados una rica colección de cuadros y retablos que se colocaron con la intención de revalorizar el interior de la capilla gótica. Así se desprende de los diferentes inventarios de la sacristía e incluso de las antiguas fotografías y postales de la Barbazana que muestran el bello conjunto de los tres retablos que decoraban sus muros. El central desapareció en las obras de reforma del templo de 1946 y los dos colaterales se trasladaron al interior del recinto catedralicio, en donde permanecen hoy bajo las advocaciones de San Agustín y de las Santas Reliquias.

El conjunto de los tres retablos de esta capilla formaba un capítulo singular dentro del panorama de la retablística navarra del momento. Se trata de obras dentro de la línea clasicista, aunque con un evidente alejamiento de las fórmulas del tardoclasicismo impe-



rante y en clara conexión con las directrices castellanas y cortesanas que llegan a estas tierras a través de la presencia en Tolosa, dentro del obispado de Pamplona, de Pedro de la Torre y Bernabé Cordero entre 1639 y 1647.

La estructura del retablo no puede ser más sencilla y clara en sus líneas, pese al movimiento generado por el adelantamiento de las columnas internas respecto a otras que quedan retranqueadas. Consta de banco con netos lisos, único cuerpo articulado por columnas compuestas, potente entablamento con el friso aludido de la hilera de niños desnudos que da paso al ático con molduras con costillas y molduras geométricas muy potentes y volumétricas. Remata el conjunto un ático curvo partido y un conjunto de bolas con una cartela central que encierra un emblema. La iconografía del retablo se centraba en los últimos tiempos en el Cristo de Juan de Anchieta y la Dolorosa del ático a que se refería el contrato, que es una versión de la Virgen de la Paloma de Madrid, popularizada a través de la estampa devocional. De su dorado y policromía se hizo cargo el pintor Miguel de Armendáriz, mediante contrato suscrito el 18 de octubre de 1643.



Retablo mayor del convento de Santa Isabel de Madrid, procedente de la capilla Barbazana de la catedral de Pamplona

MAYO 2006

"Apostolado"

del pintor Francisco Palacios

D. Javier Azanza López

Al noroeste de Navarra, a lo largo de un término muy quebrado dominado por montes de mediana altura y surcado por multitud de pequeñas corrientes fluviales, se extiende el Valle de Basaburúa, integrado por un total de once pequeñas localidades además del caserío de Aizaroz. Es Basaburúa territorio de yacimientos prehistóricos y sectores dolménicos, enclave de antiguas ferrerías y fábricas de armas, punto de partida de indianos en busca de fortuna y escenario de célebres batallas. Y ha sido también afortunado y celoso depositario de un conjunto pictórico salido de los pinceles de un discípulo del gran Diego Velázquez: el Apostolado de la parroquia de San Pedro de Arrarás, obra de Francisco Palacios.

Fue Francisco Palacios un pintor madrileño nacido en una fecha indeterminada entre 1622 y 1625 que, según nos cuenta Palomino, mostró especial disposición para el género del retrato, pese a que su escasa producción conocida hasta el momento nos lo muestra como un pintor de bodegones y escenas religiosas. En sus bodegones, pintados directamente del natural tal y como recomendaba su maestro Velázquez, emplea una pincelada ligera y vaporosa a base de toques sueltos que salpican el lienzo, en tanto que en sus temas religiosos se muestra más convencional. En los últimos años la figura de Palacios ha adquirido actualidad debido a la atribución hecha a este pintor por Alfonso Pérez Sánchez del famoso lienzo de la Academia de San Fernando El Sueño del Caballero, tradicionalmente considerado de Antonio Pereda debido a la similitud del concepto y atributos con sus cuadros de "vanitas".

Son muy pocos los lienzos que a día de hoy se conocen de Francisco Palacios, atribuciones incluidas. Por este motivo adquiere mayor realce si cabe la serie del Apostolado conservada en la parroquia de San Pedro de Arrarás y que contribuye a aumentar de manera considerable el catálogo de obras del pintor. El Apostolado realizado por Francisco Palacios se representa conforme a los ideales de la Contrarreforma. Los Apóstoles aparecen de medio cuerpo, ceñidos con túnica y manto, en posición de tres cuartos recortados sobre un fondo oscuro del que surgen poderosas las figuras. Propone el pintor madrileño una representación individual confiriendo a cada imagen una pretendida ilusión de retrato y llegando a alcanzar expresiones llenas de carácter interior y reposado gestualismo. Muestran los lienzos una cuidada iluminación procedente de un foco de luz que incide fundamentalmente en los rostros, pero sin descuidar otros elementos como son manos e indumentaria.

San Judas Tadeo.  
Francisco Palacios  
(2º tercio siglo XVII)



Al igual que sucede en muchos de estos conjuntos, es muy posible que se completase con un lienzo del Salvador, que no se ha conservado; a ello nos induce el hecho de que seis de los Apóstoles giran su cuerpo hacia la izquierda y los seis restantes hacia la derecha, flanqueando a uno y otro lado la figura de Cristo. Todos ellos se identifican, además de por sus símbolos, por el nombre que incorporan en la parte superior del lienzo y en el ángulo hacia el cual se giran, excepto en los casos de Santiago el Menor y de Santo Tomás en los que el nombre aparece a sus espaldas. Algunos incorporan también el Libro de los Evangelios como refrendo de su labor evangelizadora.

Entre los Apóstoles que se giran hacia la izquierda, y que por lo tanto en una hipotética reconstrucción se encontrarían situados a la derecha del Salvador, figura San Pedro, que sin duda debía escoltar la imagen de Cristo; ya señalaba a este respecto Francisco Pacheco, partiendo de la autoridad de Juan Molano, que “pide el buen orden de las cosas que Pedro, Príncipe del Senado apostólico, tenga el lado derecho del Señor”. De hecho, la plasmación iconográfica se ajusta en gran medida a la propuesta por el pintor y tratadista andaluz maestro de Velázquez, quien a su vez tomó sus fuentes de inspiración de *De Historia SS. Imaginum* del ya citado Molano y del *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra. No aparece representado como el más viejo de los apóstoles, sino que muestra una edad intermedia entre Pablo, más joven, y su hermano Andrés, de mayor edad. La expresión del rostro, de cuidadas facciones, denota el buen hacer de Palacios. Tiene la





San Pedro.  
Francisco Palacios  
(2º tercio siglo XVII)

frente despejada y cabellos espesos pero no largos a ambos lados, barba corta y redonda, cejas casi despobladas y nariz corva y algo remachada; eleva su mirada de ojos empañados a lo alto, en actitud de contrición tras haber negado a Cristo e implorando el perdón de su pecado. Viste túnica azul y manto anaranjado o de color ocre. De su mano derecha cuelgan las simbólicas llaves del Reino de los Cielos, una de oro y otra de plata, unidas ambas por un cordón, símbolo de su poder de atar y desatar, de perdonar los pecados y excomulgar, que Cristo concediera al Príncipe de los apóstoles, según relata el pasaje evangélico de San Mateo; dichas llaves están juntas porque el poder de abrir y el de cerrar es uno solo.

El de Judas Tadeo, hermano de Santiago el Menor, es uno de los lienzos más logrados de cuantos configuran el Apostolado de Francisco Palacios. Aunque su atributo más frecuente es una maza, instrumento de su martirio a garrotazos ante una estatua de Diana, en ocasiones es reemplazada por una espada, hacha, alabarda e incluso por una escuadra de arquitecto; así lo apreciamos por ejemplo los Apostolados de Gerard Seghers, Anthon Van Dyck o del taller de Murillo, y así ocurre en la presente ocasión. Casi semio-culto por el manto, sostiene en su mano izquierda el libro de los Evangelios como testimonio de su predicación de la doctrina cristiana en Siria y Mesopotamia junto a San Simón. La expresión del rostro, de cuidadas facciones y mirada entornada hacia lo alto, denota el buen hacer de Palacios.

JUNIO 2006

**"Cartel anunciador de la Primera Feria del Toro de Pamplona",  
Andrés Martínez de León, 1959**

D. Javier Azanza López y D. Ignacio J. Urricelqui Pacho

Desde la década de 1920, la Casa de Misericordia viene gestionando las corridas de toros celebradas en Pamplona durante las fiestas de San Fermín. En 1959, y ante las dificultades surgidas a la hora de cuadrar presupuestos, dadas las exigencias de las figuras del toreo al negociar sus contratos, Sebastián San Martín, miembro de la Junta de la centenaria institución benéfica, decidió dar un giro radical y transformar el ciclo taurino de los Sanfermines. Esta decisión estuvo motivada por el deseo de otorgar el protagonismo de la feria no a los toreros, sino a las ganaderías más importantes del país, y que fueran ellas las que ofrecieran toros con peso y trapío, como reto para los toreros que quisieran enfrentarse y triunfar con ellos. Nació así la primera edición de la Feria del Toro de Pamplona, la feria torista por excelencia de España, que ha permanecido activa desde entonces.

Desde el primer momento, la Comisión Taurina comprendió la necesidad de elaborar un cartel anunciador que sirviera para dar a conocer la Feria. Así, en sesión de 14 de abril de 1959, se decidía encomendar la elaboración de la escena de dicho cartel al artista sevillano Andrés Martínez de León, "gran pintor taurino", eligiéndose para la edición de los carteles la empresa de artes gráficas Heraclio Fournier, de Vitoria.

Andrés Martínez de León nació en la localidad sevillana de Coria del Río en 1895. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla en la que ingresó en 1909, y comenzó dibujando en el periódico *El Noticiero Sevillano*. En 1931 fijó su residencia en Madrid, donde colaboró con sus ilustraciones en diversos periódicos y revistas como *El Sol*, *La Voz*, *La Esfera* y *Blanco y Negro*. Durante la Guerra Civil creó el personaje del "Miliciano Oselito", que gozó de una enorme popularidad. Debido a sus simpatías hacia la República, el régimen de Franco lo condenó a muerte, pena que en 1941 le sería permutada por una condena de treinta años de prisión. En la cárcel siguió pintando para mantener a su familia y, gracias al popular fotógrafo Serrano, pudo vender en Sevilla sus dibujos. En la Navidad de 1945 salía de prisión gracias al indulto que se le concedió.

Recuperada su libertad, comenzó a colaborar con *El España*, de Tánger, y comenzó entonces a emprender de forma más decidida sus trabajos al óleo. Como pintor, Andrés Martínez de León se especializó en escenas costumbristas y fundamentalmente en temas taurinos que trató con singular maestría, incorporándose al grupo de seguidores de la escuela creada por Roberto Domingo, del que forman también parte Antonio Casero y Ángel González Marcos. Celebró numerosas exposiciones en Sevilla y en Madrid, así



Cartel de la Primera  
Feria del Toro de  
Pamplona, Andrés  
Martínez de León, 1959

como en distintas ciudades como Argentina, México y Colombia. También desarrolló una importante labor como ilustrador de publicaciones relacionadas con la tauromaquia, entre las que destacan las ilustraciones realizadas para el libro *Juan Belmonte, matador de toros. Su vida y hazañas*, escrito por Manuel Chaves Nogales. Hizo igualmente su incursión en el terreno del cartelismo y en el mundo del diseño publicitario, en el que conviene señalar la serie de escenas sobre la lidia y suertes de la tauromaquia que sirvieron para decorar las cajas de cerillas de Fosforera Española, así como una baraja de Heraclio Fournier, empresa vitoriana que guarda la colección de los cartones originales del artista; igualmente, deben mencionarse los diseños de etiquetas para diversas firmas de licores.

La obra de este artista se muestra extensísima en todo lo relacionado con la lidia. Cualquier lance acontecido en el ruedo, hasta los incidentes más menudos han sido recogidos por él. Su pintura se puede considerar heredera del impresionismo, técnica especialmente adaptable a la luminosidad y movimiento de lo taurino, que se exagera a base de grandes trazos y sueltos estoques de materia que dinamizan la escena pese al empleo de

un empaste grueso que en ocasiones parece aplicado con espátula; la mancha sin contorno definido, la línea discontinua y entrecortada del dibujo, y los rebrillos del color, empleado casi siempre en una gama cálida que sugiere un sol nítido a veces contrastado con los morados y azules fríos de la sombra, persiguen ese mismo afán de movilidad general de la escena. El resultado es un conjunto de obras sin límite en los matices vibrantes de luz y color y en la captación del movimiento de las faenas en el ruedo, cargadas de una significación emocional de dinamismo y alegría festiva; más que una visión realista de la fiesta, es la visión que el público quiere ver en ella. El protagonista de la misma es el toro con su bravura, poderío y belleza, un toro de extraordinario trapío que se ajusta a las características morfológicas ideales del toro bravo con cabeza bien proporcionada, buena cornamenta, cuello corto, señalado morrillo, gran desarrollo del tercio anterior o profundidad del pecho y extremidades cortas.

A estas premisas se acomoda el cartel de la Feria del Toro, encargado por la Comisión Taurina de la Casa de Misericordia de Pamplona en 1959 para anunciar la primera edición de la misma. En la escena, el toro aparece en movimiento en un ruedo resplandeciente por la luz del sol; el animal se convierte en protagonista absoluto de la composición, en la que no tienen cabida otros elementos de la fiesta como los tendidos o el público. Un toro jabonero capirote, bien armado de pitones, acaba de efectuar una salida de bravo y derrota ante las tablas del burladero tras el que acude a refugiarse el que parece un subalterno, a juzgar por la banda de plata de su vestimenta; en su precipitada huida ha lanzado el capote al ruedo, en tanto que el astado destroza con violencia el burladero y lanza la madera por los aires. Es el toro pletórico de energía y vitalidad que se convierte en metáfora de la recién estrenada Feria pamplonesa. El cartel elaborado a partir del óleo original y que fue editado por la casa vitoriana de Heraclio Fournier, se limita a incorporar una faldilla en la que aparecen los nombres y hierros de las ganaderías de la primera Feria del Toro de Pamplona.

Finalmente dos de las ganaderías anunciadas, las de Carlos Núñez y Benítez Cubero, no tomaron parte en la Feria, siendo sustituidas por las de Álvaro Domecq y Hermanos Peralta. Curiosamente, Álvaro Domecq recibió el premio al toro más bravo; el galardón concedido no fue otro que el lienzo original presentado por Martínez de León y que sirvió para la elaboración del cartel. Dicha práctica –conceder el lienzo original como premio al toro más bravo de la Feria–, se mantendría hasta 1967, año en el que la Comisión Taurina decidió quedarse con los ejemplares originales con el fin de formar una pinacoteca. Surgió así una de las colecciones de pintura taurina más importantes de España.



JULIO 2006

**"Proyecto para el Teatro Nacional de la Ópera de Madrid",  
Miguel Gortari Beiner, 1964**

D. Javier Azanza López

Proyecto para el Teatro  
Nacional de la Ópera de  
Madrid (1964), por Miguel  
Gortari Beiner

En 1963 la Fundación Juan March auspició un Concurso Internacional de Anteproyectos para la construcción en Madrid de un nuevo Teatro Nacional de la Ópera; el edificio se ubicaría en el Centro Comercial del Sector Norte de la capital, conocido también como AZCA, una manzana rectangular de 204.330 metros cuadrados en la prolongación del Paseo de la Castellana desde Nuevos Ministerios hasta el Estadio Santiago Bernabéu, en la que el plan urbanístico del arquitecto Antonio Perpiñá planteaba un nuevo concepto de centro comercial que aglutinaba igualmente funciones de tipo social, cultural y de recreo mediante la clara definición de espacios.

Al concurso, uno de los de mayor entidad en el panorama de la arquitectura española del momento, se presentaron un total de 143 anteproyectos que abarcaban un amplio abanico de posibilidades, desde el sobrio racionalismo hasta el organicismo más personal y contundente sin dejar de lado soluciones formalistas, naturalistas, expresionis-

tas, brutalistas y estructuralistas, siendo posible rastrear influencias en ellos de Van der Rohe, Le Corbusier, Aalto, Wright, Mendelsohn, Poelzig, Rudolph, Johnson o Utzon entre otros. El Jurado Internacional encargado de fallar el concurso otorgó el primer premio al anteproyecto del equipo polaco dirigido por el arquitecto Jan Boguslawski, si bien su renuncia a llevar a cabo la obra por desacuerdos con la comisión organizadora propició que ésta recayese en Fernando Moreno Barberá, autor junto con el austríaco Clemens Holzmeister del proyecto que había logrado el segundo premio. Finalmente, dificultades de diversa índole llevaron a la anulación del proyecto, cuyo solar fue destinado a zona verde ocupada paulatinamente por edificios oficiales de entidades financieras o bancarias que confieren al conjunto una imagen heterogénea e incoherente debido a las diversas voluntades de estilo de sus arquitectos.

Entre quienes concurrieron a la convocatoria se encontraban arquitectos navarros como Rafael Moneo, cuyo proyecto de cuño personal planteaba un acertado juego de volúmenes de disposición variada aun dentro de un orden que rompía con la monotonía; o Carlos Sobrini, integrante de un equipo cuya propuesta organicista mereció la segunda mención honorífica del Jurado. Y también el pamplonés Miguel Gortari (1920-1977), uno de los arquitectos más prolíficos en el panorama de la arquitectura navarra del tercer cuarto del siglo XX, en quien la apuesta por lo moderno, el funcionalismo, y el urbanismo y la importancia concedida a los valores de la ordenación colectiva, se convierten en premisas fundamentales de su labor profesional. Tras recibir las bases del concurso y recopilar diversa información sobre los accesos y el emplazamiento que había de ocupar –una superficie rectangular de 25.000 metros cuadrados–, la tipología arquitectónica del sector, y los requisitos que debía reunir el edificio, Gortari enviaba a finales de marzo de 1964 su anteproyecto; en él tenía muy en cuenta las directrices facilitadas por el arquitecto del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid José Fonseca en su libro *El proyecto de un teatro de ópera y sus problemas*, resumen claro y sistemático de la experiencia acumulada por un grupo de arquitectos tras dos viajes de estudio por Europa con el objetivo de cooperar al éxito de la iniciativa planteada por la Fundación Juan March.

Se atenía el pamplonés en su anteproyecto a las bases y programa que propugnaban la construcción de un edificio con carácter representativo cuya dignidad y nobleza fuesen garantes de su permanencia estética. Con tal premisa, Gortari concibió un edificio cerrado de líneas geométricas con claro predominio de la horizontal y sentido unitario de volumen que se muestra compatible no obstante con cierta disposición escalonada, al traducir al exterior los diferentes espacios interiores; destaca en este sentido la presencia de un cuerpo definido por un conjunto de pilastras que rodean la sala de espectadores describiendo su forma y tamaño como motivo principal del edificio, así como un volumen prismático más elevado que acusa al exterior el elemento obligado y sobresaliente del escenario. La fachada principal, con un cuerpo inferior abierto y otro superior a modo de galería corrida, quedaba orientada hacia la Avenida del Generalísimo, desde la cual se

accedía a un vestíbulo principal y escalera central que comunicaba con el piso del Foyer; escaleras laterales y ascensores conducían a los pisos de palcos y anfiteatro. Particular atención dedicaba al escenario, para el que aceptaba íntegramente la propuesta de las bases con planta de cruz, escena principal para alojar cuatro podiums de 3'50 x 16 metros, y embocadura de 16 metros de anchura extensible hasta 30 metros, con una altura de 9 metros. En cuanto a la sala, ésta contaba con un patio de butacas con capacidad para 1.476 espectadores, un anfiteatro para 937 personas, y 36 palcos para 216 personas, lo cual daba un total de 2.629 asientos –las bases exigían que el teatro tuviese una capacidad mínima de 2.400 localidades-, a los que había que sumar cinco palcos de honor. En su cubrición se empleaban tijeras metálicas sustentadas por las pilastras anteriormente mencionadas. Otros puntos abordados por Gortari tenían que ver con las condiciones de acústica y visibilidad de la sala, la zona de explotación y los departamentos auxiliares, y el sistema constructivo y materiales de revestimiento con el empleo del hormigón armado, granito y piedra de Colmenar.

Concluía el arquitecto pamplonés su memoria con sendos comentarios fuera de programa y de concurso en los que realizaba apreciaciones de interés. Así, aunque apreciaba la dignidad del emplazamiento y las perfectas dimensiones del solar, lamentaba la necesidad de tener que encajar todo el complejo de la ópera en un espacio rectangular, lo cual a su juicio sumaba dificultades y restaba posibilidades de actuación. Señalaba también que había introducido fuera del programa exigido en las bases un Museo cuyo acceso principal tenía lugar por la fachada norte y que contaba con salones destinados a la celebración de actos culturales, académicos o musicales. Y manifestaba por último su preferencia por que el concurso hubiese planteado no un Teatro de la Ópera, sino la “Ciudad de la Ópera y de la Música”, un magno complejo cultural en el que la composición separada de edificios con sus propios volúmenes y formas, y la posibilidad de conexión y circulación entre sí, eliminara problemas, mostrase la verdadera composición arquitectónica y dejara la puerta abierta a futuras modalidades artísticas y ampliaciones del programa.

En suma, el anteproyecto para el Teatro Nacional de la Ópera de Madrid de Miguel Gortari nos aproxima a los grandes concursos de anteproyectos de carácter oficial convocados en los años sesenta, momento de intenso debate acerca del camino que debía seguir la arquitectura en el que también participó el arquitecto pamplonés.



AGOSTO 2006

**Casa de los Sesma.  
Corella**

**Dña. Pilar Andueza Unanua**

Corella vivió durante los siglos del Barroco momentos de gran esplendor y desarrollo, que se concretaron en el crecimiento demográfico y urbanístico de la ciudad así como en su monumentalización y embellecimiento gracias a la construcción de varios conventos, a la ampliación, remodelación y ornamentación de sus dos parroquias y, sobre todo, la proliferación de un conjunto de casas solariegas y residencias señoriales. El motivo debemos buscarlo en el desarrollo económico que vivió Corella durante la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII. La particular legislación aduanera de Navarra y la estratégica ubicación geográfica de Corella, junto a la frontera castellana, permitió a muchos de sus habitantes participar de un boyante comercio basado en la redistribución: compraban lana castellana que enviaban a Francia para su transformación textil y desde allí importaban productos manufacturados de lujo y especias que introducían en el mercado castellano, tráfico comercial que realizaban siempre a través de Navarra. Esta política económica generó importantes fortunas en un nutrido grupo de familias locales, que, imitando a la vieja nobleza, dieron pasos en aras a lograr un paralelo reconocimiento social. La construcción de una casa principal para la familia, encabezando un mayorazgo con la mayor parte de sus bienes, fue el punto culminante en este proceso. El edificio sería ante los vecinos el símbolo del poder alcanzado, capaz de permanecer además en el tiempo.

Entre las casas más sobresalientes construidas en este momento debemos situar la conocida como casa de las Cadenas. Se trata de la residencia de los Sesma, una saga dedicada a los negocios muchos de cuyos miembros alcanzaron además importantes puestos en el ejército y en la alta administración del estado borbónico: coroneles, brigadieres, almirantes, capitanes, comisarios de marina, un corregidor de la ciudad de México, un guardajoyas de la reina Mariana de Neoburgo, así como catedráticos, abogados y oidores. Varios de ellos además vistieron los hábitos de las órdenes de caballería de Calatrava, Santiago y Carlos III.

El edificio tiene su origen en la figura de Agustín de Sesma y Sierra. Nacido en 1664 en Corella, sus negocios se centraron en el comercio de la lana, si bien diversificó sus ingresos arrendando por ejemplo las rentas de las tablas reales y accediendo al ámbito de los asientos militares. El radio de acción de sus negocios se extendió hasta Madrid y Cádiz, así como hasta Francia y Holanda. En 1691 casó con la también corellana Josefa Escudero y Ruiz de Murillo, hija de otro comerciante de la localidad. Procrearon dieciséis





Casa de los Sesma.  
Corella

hijos de los que sobrevivieron dos hijas, Isabel y Agustina, y seis hijos: Agustín, Zenón Bernardo, José Pedro, Felipe, Luis y Miguel, quienes recibieron a cada mayorazgo con motivo de sus respectivos matrimonios, matrimonios perfectamente estudiados y calculados en aras a mantener la preeminencia social y la empresa familiar.

El edificio fue construido sobre unas casas que Josefa recibió como dote de manos de su padre en 1691, que fueron completadas con otras colindantes que el matrimonio compró, ya en 1697, a Martín Escudero, hermano de la señora. Derribados aquellos inmuebles, se dio inicio a esta soberbia construcción en 1704. Un año después, el 17 de octubre, Agustín y Josefa, fundaron un mayorazgo al que vincularon buena parte de sus bienes y a cuya cabeza situaron esta casa de la que declaraban "es fabricada por nosotros". En aquel vínculo habría de suceder, como así fue, su hijo primogénito Agustín, que siguió la estela comercial de su padre.

La casa se convirtió en residencia real durante algunos meses. En efecto, el 14 de junio de 1711, llegó a la ciudad Felipe V, acompañado de su esposa, M<sup>a</sup> Luisa Grabiela de Saboya, junto con su pequeño hijo, Luis, príncipe de Asturias. Buscaban la curación de una enferma reina. En esta casa permanecieron alojados hasta su marcha cuando corría el mes de octubre. Este hecho sirvió para que el monarca concediera en 1712 a Agustín la real merced de colocar cadenas en las puertas de su casa, privilegio otorgado a las casas que habían dado alojamiento al rey. Desde entonces el edificio ha venido denominándose popularmente como Casa de las cadenas. Ya en 1753, el entonces propietario del edificio, Agustín de Sesma e Imbulsqueta, nieto del promotor del inmueble, obtendría también la gracia de asiento en el brazo de los caballeros de las Cortes del Reino de Navarra.

Casa de los Sesma.  
Corella. Detalle



El edificio constituye un bloque de marcado carácter horizontal de tres cuerpos sobre el que emerge la caja de la escalera principal. Como es propio de la Ribera está construido en ladrillo y presenta dos fachadas, una abierta hacia la placeta García y otra hacia la calle de San Miguel. Es aquí, donde de manera descentrada, se ubica la portada principal. De medio punto entre pilastras toscanas cajeadas, su estructura es muy similar a otros ejemplares corellanos. El piso noble se articula por medio de pilastras entre las que se sitúan grandes balcones con enmarques en resalte, amplios voladizos y soberbias rejerías de hierro cincelado. Corona el edificio un ático en el que se disponen ventanas y balcones.

Una magnífica labra heráldica realizada en 1706 se sitúa en la esquina del edificio. Se trata de una ubicación muy poco habitual en tierras navarras. Sin embargo, desde la calle de la Reja este escudo adquiere todo su esplendor merced a una magnífica perspectiva, perspectiva barroca, que desde luego potencia y sirve de reclamo al viandante. Acoge las armas de los Sesma, Escudero, Sierra y Ruiz de Murillo, de acuerdo con la ejecutoria de hidalguía obtenida de los tribunales reales en 1704.

De acuerdo con las características propias de la arquitectura señorial de la Ribera de Navarra, e incluso del eje del Ebro, se trata de un edificio de gran plasticidad, gracias a los juegos geométricos en la disposición del ladrillo, que lo dotan de interesantes juegos lumínicos y movimiento, elementos propios de la estética barroca.

SEPTIEMBRE 2006

**Retrato de don Juan Miguel Mortela**

D. Ricardo Fernández Gracia

El canónigo navarro don Juan Miguel Mortela, se va perfilando como una figura capital en el desarrollo de las numerosas obras artísticas realizadas en la catedral de Calahorra entre 1730 y 1770. Según su propia declaración, las rentas que percibió por sus cargos eclesiásticos, que no fueron pocos y suculentos, –arcediano de Berberiego, canónigo calagurritano, vicario diocesano, subcolector de espolios, vacantes y medias annatas eclesiásticas y prior de Falces- las dedicó al aumento del culto divino y adorno de la catedral de Calahorra y de las parroquiales de Lumbier y Falces. Con los ingresos personales adquirió numerosas tierras en Navarra y estableció un mayorazgo a favor de sus parientes de Lumbier, en donde costeó una gran casa.

Nació en Sorauren en 1687. No sabemos dónde estudió, ni apenas nada de su meteórica carrera. Sin duda el contacto con importantes personalidades y destacados ambientes, le llevaron a su afición por las bellas artes y, particularmente, por la pintura. En fecha que no conocemos, fue ordenado presbítero en la diócesis de Pamplona, posteriormente llegó a ser secretario del obispo de Calahorra don José Espejo. Fue nombrado canónigo de Calahorra y arcediano de Berberiego, dignidad de aquella catedral, en 1724.



Retrato de don Juan Miguel  
Mortela. Catedral de  
Pamplona

Gozó asimismo de un beneficio en la parroquia de Badostain y, en 1738, fue designado, con la anuencia del marqués de Falces, prior de su parroquial. Sus viajes a Madrid están documentados, al menos desde 1729, en que obtuvo unas Dimisoriales de su prelado don José Espejo y Cisneros, obispo de Calahorra, caballero de Santiago y señor de la villa de Arnedillo, dirigidas al primado de Toledo, ante la necesidad que Mortela tenía de ir a la capital de España y otras partes del arzobispado de Toledo. En 1752, a instancias del marqués de la Ensenada, volvió a la Villa y Corte, como veremos más adelante, al tratar de la imagen de la Inmaculada que obsequió para que fuese la titular del retablo y capilla en donde él mismo sería sepultado.

De su espléndida colección de pintura, enriquecida con cuadros que él mismo adquirió y otros que le cedió el cabildo calagurritano, como premio a sus desvelos en las obras catedralicias, nos da cuenta Gutiérrez Pastor, figurando en ella obras de Escalante, Rafael, Ribera, Cotto, Maratta, Murillo y Palomino. De su múltiple labor como promotor, supervisor o como mecenas en la seo calagurritana ha tratado Ana Jesús Mateos. La documentación que nos ha quedado de obras como el retablo de la Inmaculada o del retablo de los Mártires o del trascoro y de cuantos intervinieron en aquellos proyectos, resulta, cuando menos, sorprendente, por la cantidad de datos que nos proporciona. Por lo que respecta a la parroquial de Falces, reedificada en su tiempo, no se han hecho estudios que nos hablen de su labor, aunque sí sabemos que su intervención en la adjudicación de los retablos colaterales a Juan Tornos fue decisiva. Es muy posible que la decoración que llevó a cabo en la sacristía de Falces el aragonés Francisco del Plano, en 1738, a lo largo de ciento trece días, se debiese a la indicación del propio Mortela, teniendo en cuenta que el citado pintor acababa de realizar el programa decorativo al temple de la sacristía de la catedral de Calahorra, bajo su estricta vigilancia.

En Lumbier costeó para el mayorazgo que fundó en la villa navarra de Lumbier, fue la nueva casa, denominada como casa Antillón, uno de los edificios más interesantes de la localidad, cuyas cuentas de construcción en el tercer cuarto del siglo XVIII, se han conservado completas. Las benedictinas de Lumbier, hoy en Alzuza, conservan el famoso cuadro de la Inmaculada del pintor cordobés Juan Antonio Frías Escalante, firmado en 1666 que perteneció a Mortela y fue donado por las hijas de don Benito Antillón a las monjas en 1840.

En la catedral de Pamplona se conserva su retrato. Posiblemente proceda de la propia casa de su mayorazgo en Lumbier o fuese un regalo a algún capitular de Pamplona de otros tiempos. Lo más probable es que se trate de un legado a la catedral de las hermanas Antillón que eran poseedoras del mayorazgo de Mortela en el siglo XIX, pues otras pinturas de la catedral pamplonesa poseen alguna inscripción alusiva a las citadas hermanas. El aparatoso lienzo, de grandes dimensiones, cuenta con una hermosa cartela y una inscripción dentro de ella, en donde se recogen sus principales cargos y la fecha y lugar de nacimiento.



Entrega del rosario  
a Santo Domingo,  
por Agustín Gazull

OCTUBRE 2006

### Un lienzo inédito de Agustín Gazull

D. Eduardo Morales Solchaga

La figura de Agustín Gazull ha pasado prácticamente desapercibida para la historiografía del barroco valenciano, lo que en gran parte ha sido motivado por el hecho de que, hasta ahora, sólo se conservaban al menos un par de obras suyas, con el agravante de estar sustancialmente modificadas en el siglo XVIII. El hallazgo de un lienzo rubricado por dicho pintor en las dependencias del Palacio Arzobispal de Pamplona ha motivado, en gran medida, la redacción de este modesto estudio.

Agustín Gazull debió nacer Valencia, donde iniciaría su formación pictórica en un taller local, para más tarde viajar a Roma, donde tomó contacto con el taller de Carlo Maratta, uno de los más afamados artífices de la pintura barroca triunfalista del país transalpino. Esta afirmación se sustenta a juzgar por sus interpretaciones compositivas y pictóricas, claramente italianizantes y por el hecho de que otros pintores valencianos de

su generación, como Vicente Giner, Vicente Vitoria y, probablemente, Vicente Salvador Gómez, viajaron a Italia, siguiendo los pasos del malogrado Miguel March. Tras la estancia en la ciudad Eterna regresó a su ciudad natal, donde ejecutaría diferentes pinturas, de las cuales sólo unas pocas han llegado hasta nuestros días. Poco o nada más se sabe de su trayectoria vital, cuya finalización ha generado cierta controversia, apostando Orellana por principios del siglo XVIII, y prolongándola Doménech hasta la segunda mitad del dicho siglo.

Por lo que a su obra pictórica se refiere, solamente se conservan tres lienzos en su Valencia natal, dos de ellos muy reformados. Estos últimos, de gran tamaño, se guardan actualmente en depósito en la Audiencia Territorial de dicha ciudad. Sólo uno está firmado, y ambos se encuentran sensiblemente reformados, fruto de la labor del pintor José de Vergara, a finales del siglo XVIII, que aprovechó la parte superior de los lienzos y ejecutó la inferior, orientando su temática hacia la fundación de la Orden de Carlos III en el primer caso, y hacia la presentación del infante don Carlos a la Inmaculada en el segundo. Nos encontramos ante unas obras alteradas, aunque gracias a los inventarios de piezas, han podido reconstruirse con una alta fidelidad.

La otra obra conservada de Agustín Gazull, es el “Martirio de Santa Inés”, ubicada en el presbiterio de la parroquia de San Andrés de Valencia, rubricada por el pintor a comienzos del siglo XVIII, concretamente en 1710, que incluye figuras en escorzo y ángeles en actitudes plenamente barrocas, de evocación al arte de Carlo Maratta.

Existieron también pinturas de su mano en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. De todos modos, bien por su sustitución o por los fatídicos efectos de la Guerra Civil, no se ha conservado muestra alguna. A saber eran: el lienzo titular del retablo de la capilla de San José, que fue sustituido por otro de Vicente López, el desaparecido lienzo de la Virgen de la Esperanza, en su capilla homónima y los lienzos de San Andrés y San Esteban, ubicados en la capilla de San Antonio de Padua, anteriormente dedicada a esta doble advocación.

Por último, destacan otras pinturas suyas, bien descontextualizadas, bien desaparecidas, que se ubicaron en diferentes casas conventuales valencianas como la de San Juan de Ribera, en San Felipe Apóstol, La Corona y Zaidía y en la iglesia del convento de San Agustín. También menciona un lienzo de la Virgen, que se encontraba en la casa del regidor de Valencia, D. Benito Escuder. Existen indicios de que en el Louvre, como depositario de los bienes del antiguo Museo Español, se conserva una pintura de su mano.

### El lienzo inédito de la entrega del rosario a Santo Domingo

La escena representa la entrega del Rosario a Santo Domingo por parte de la Virgen María, un episodio legendario, que arrancó en la Edad Media y se prolongó durante la Modernidad, gracias a sus más importantes hagiógrafos, como Jacobo de la Vorágine, Esteban de Salgnac y Vicente de Beauvais. Todo comenzó con su ofrecimiento al Papa



Inocencio III, para evangelizar a la zona del Sudeste de Francia, en el Languedoc, donde imperaba la herejía albigense. Tras unos primeros momentos en que su predicación resultó estéril, se refugió en una cueva donde practicaba la oración y se penitenciaba. Desesperado, se encomendó a la Virgen, quien se le apareció mientras rezaba en la Ermita de Nuestra Señora de la Povilla, enseñándole el modo de rezar el Rosario y animándole a predicarlo por el orbe. Tras ello logró reconvertir al catolicismo a multitud de herejes, aunque no pudo evitar el fatal desenlace de la Cruzada declarada por el Santo Padre. Santo Domingo enseñó a las tropas cristianas el modo de rezar el Rosario, lo que contribuyó a la victoria militar en la trascendente batalla de Muret. Como signo de gratitud, Simón de Monfort, general de las tropas y amigo del propio Domingo de Guzmán, mandó edificar la primera capilla dedicada a la Virgen del Rosario.

Gazull presenta en un primer plano a Santo Domingo arrodillado, en el momento de recibir el Rosario de manos de la Virgen María, que se aposenta triunfante sobre una nube, sustentada por ángeles en inverosímiles posiciones, lo que configura un precioso rompimiento de Gloria. Sobre su regazo, el niño Jesús bendice al santo fundador con la diestra. La representación de Santo Domingo es muy rica en cuanto a iconografía se refiere. En primer lugar, empuña un bordón, al igual que otros santos de la Iglesia tradicionalmente caracterizados como peregrinos, hecho bastante singular, ya que, después del Renacimiento, desaparece casi totalmente. El hecho de que lo represente con un coronamiento en forma de “T”, concuerda claramente con la reliquia conservada en el convento de Santo Domingo de Bolonia, cuya inscripción reza “*de ferula sancti Dominici patriarchae*”.

A sus pies, se aprecia un libro, que, amén de consolidarse en un atributo intelectual, alude a la condición de fundador de una Orden religiosa. Estamos, por tanto, ante una materialización de su labor legisladora, la regla de los predicadores. Tampoco hay que dejar de lado otras interpretaciones, que lo ligan al estudio, a la teología y a la Ciencia, ya que el saber y la lectura fueron también pilares fundamentales de la vida de Santo Domingo. Junto al libro, se sitúa un lirio, que se identifica como un símbolo de virtud y virginidad.

Tampoco hay que olvidar otro atributo inseparable del santo fundador, un can con una antorcha encendida en sus fauces, que según diferentes biógrafos como Jordán de Sajonia y Pedro Ferrando, alude a un sueño que tuvo su madre, la beata Juana de Aza, cuando estaba en estado, en el que daba a luz a dicho perro. Con esta imagen alegórica se prefiguraba que Domingo sería predicador insigne, y que de sus labios brotaría el fuego de la palabra, con la que encendería al mundo. Su predicación sería un constante ladrillo, para despertar a las almas dormidas en el pecado, y ahuyentar a los lobos, símbolo de la herejía. Amén de dichas interpretaciones, tampoco hay que olvidar que dicho símbolo contiene un significado encriptado en su versión latina “*domini canis*”, configurando un acróstico del nombre de la orden de los predicadores. Toda la escena se enmarca en un

fondo paisajístico, dominado por la vegetación, únicamente mermada por la aparición, en el margen superior derecho, de una imponente basílica, que bien puede hacer referencia a la fundación de Simón de Monfort, anteriormente descrita. También puede obedecer a criterios compositivos, muy ejercitados en la tendencia clasicista romana, liderada por su maestro, Carlo Maratta, o bien a una posible inspiración en una estampa, procedente de alguna colección de grabados en torno a la vida de Santo Domingo, como la “*Vita et miraculi S.P. Dominici*” de Joanes Nys, con ilustraciones de Theodoor Galle. De todos modos, el estilo triunfalista del cuadro, caracterizado por una luz tenue y tonalidades claras, bebe directamente de su etapa de perfeccionamiento en el taller romano, cuyas formas se adaptan claramente a la composición, configurada en torno a la Apoteosis, que se encuadra en un marco paisajístico.

El lienzo está firmado en su parte inferior izquierda “A. Gazull. F.”, lo que lo identifica claramente. Se sabe que en otros casos, como el del cuadro del regidor valenciano anteriormente descrito, latinizaba su firma, a causa, claro está, de su segura presencia en Roma. El cuadro, hoy en día se encuentra en el Palacio Arzobispal de Pamplona, aunque probablemente formaría parte del ajuar del convento de dominicos, ubicados en la capital desde el Medioevo, y desamortizados en el siglo XIX.



NOVIEMBRE 2006

**Insignias episcopales de Juan Lorenzo  
de Irigoyen y Dutari**

Dña. Naiara Ardanaz Iñarga

La cultura y liturgia cristianas han estado llenas de un profundo sentido simbólico. Una muestra de ello son las insignias que distinguen a un obispo de otros presbíteros y fieles. El obispo era el máximo gobernador eclesiástico de la diócesis que presidía y tenía como cometido el bienestar espiritual de todos los creyentes, tanto del clero como de los laicos, y del gobierno de todas las instituciones eclesiásticas seculares y alguna regular. Su cátedra, símbolo de su oficio de enseñar y de su poder pastoral, es a la vez el elemento que convierte una iglesia en catedral. Todo esto se manifestaba simbólicamente ya desde la Antigüedad, especialmente en los Siglos del Antiguo Régimen y en la actualidad.

Existen unas insignias como son la mitra, el báculo, el anillo, la cruz pectoral así como accesorios del vestuario litúrgico como los guantes y las caligas que están reservadas a las personas que recibían el orden episcopal.

A la muerte del obispo sus bienes quedaban para la catedral que presidía salvo la pieza que era reclamada por la nunciatura.

En el caso presente tenemos algunas de las insignias del obispo Irigoyen y Dutari que gobernó la diócesis de Pamplona entre 1768 y 1778, después de haber sido durante veinte años Prior de Velate, una de las dignidades de la Catedral. La vida de este prelado estuvo marcada por una gran austeridad y pobreza personal, pero no por ello dejó de dar gran importancia al protocolo y ceremonial propio de su dignidad. Aunque bien es cierto que se aleja de otros prelados que le precedieron en cuanto al encargo de alhajas y ornamentos ya que las escasas insignias que conocemos, gracias tanto al inventario de bienes realizado antes de su consagración como obispo como al del último testamento, nos dejan de manifiesto que apenas realizó ningún encargo de ese tipo. Así mismo, la personalidad del prelado junto con la costumbre del Cabildo de la Catedral de Pamplona de obsequiar a sus canónigos y dignidades al ser elegidos para ser obispos con algunas alhajas, nos lleva a pensar que algunos de ellos provengan de la sacristía de la misma Catedral.

De estos han llegado hasta nuestros días los que se entregaron a su familia tras su fallecimiento destacando un pectoral con su anillo a juego. Es una cruz latina con diamantes engarzados en oro amarillo. Los brazos están formados por esmeraldas con talla de tabla rectangular y en las terminaciones engarces de ces geométricas con cuatro diamantes de talla rosa dispuestos en abanico. En el brazo inferior se repite el motivo. El cuadrón está formado por una esmeralda central de talla tabla cuadrada así mismo se repite el modelo de las terminaciones con engarces de ces y los diamantes dispuestos en forma de abanico.



Retrato de don Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari



Anillo del obispo Irigoyen. Tesoro de la Catedral de Pamplona

El anillo que hace juego con el pectoral también de esmeralda y diamantes repite el diseño salvo en que el chatón central se dispone en forma romboidal con las cuatro ces en los vértices de la esmeralda cuadrada, con sus correspondientes diamantes, sugiriendo la forma de una cruz. En España el anillo pastoral, símbolo de los desposorios místicos entre el obispo y su iglesia, formaba parte de las insignias del pontífice ya desde el siglo VII. Por lo general se hacían en oro adornados de piedras preciosas. El prelado tenía el privilegio de poder llevarlo incluso en la celebración de la Misa.

La siguiente insignia es una mitra embutida en oro en campo de plata con catorce piedras no finas de diversos colores. Es decir bordado en hilo de oro, técnica que tuvo gran protagonismo en el XVIII. Por las características parece que pudiera proceder del taller de Zaragoza. En el inventario de bienes antes de la consagración está presente y se recoge cómo fue examinada por el platero José de Jiraud por su rareza y como se vio que las piedras de colores eran de escaso valor no se tasaron. La mitra fue valorada en 500 reales. A pesar de esto, el obispo utilizaría esta mitra en las fiestas más importantes, cuando en el oficio se hubiese cantado el Te Deum y en la misa el Gloria in Excelsis Deo, así como en las bendiciones y procesiones solemnes, pues no tenía otra más valiosa que ésta.

Así mismo, se han conservado dos pares de guantes de seda, blancos con sus bordados de oro, también considerados muy especiales, fueron valorados en 320 reales. Los guantes o chirotecaes, entraron al servicio litúrgico como accesorio exclusivo de los obis-



Mitra del obispo Irigoyen.  
Parroquia de Errazu

pos en el siglo X. Generalmente eran blancos, de seda y adornados en la parte superior con una placa circular dorada, sobre la que se diseñaba una cruz o monograma de Cristo. El simbolismo de los guantes, contenido en la oración que el obispo consagrante recita al imponerlos al neoconsagrado, explica el motivo de su introducción en él, el mantener las manos limpias. Es sobre el guante el modo en el que se llevaba el anillo pontifical.

Curiosamente tenemos más datos acerca de algunas de estas alhajas, que nos dejan de manifiesto el valor que tenían para su familia, para quienes el obispo había muerto en olor de santidad. Doce años después del fallecimiento del obispo su sobrino, Miguel Fernando, el que quedó para la casa, cruzó la frontera del Reino ante el temor de la invasión francesa y en Logroño, a 6 de noviembre de 1794, tuvo que declarar las cosas que llevaba, entre ellas la mitra, anillo y pectoral vistos, que se decían que habían sido del Illmo Sr. D. Juan Lorenzo de Irigoyen obispo de Pamplona. Volvió el sobrino a Errazu con todo lo que había llevado el 14 de mayo de 1796.



Cruz pectoral del  
obispo Irigoyen.  
Tesoro de la  
Catedral de  
Pamplona

Así mismo algunas de ellas vuelven a aparecer mencionadas por su sobrino Miguel José, obispo de Zamora y después de Calahorra, en su testamento realizado en 1848, antes de su consagración: *“A mi hermana D<sup>a</sup> Joaquina Teresa Irigoyen... se le devolverán los dos pectorales y una Mitra que corresponden a su casa y fueron de mi tío el Illmo Sr. D. Juan Lorenzo de Irigoyen, obispo de esta diócesis (...) Pamplona diez y siete de marzo de mil ochocientos cuarenta y ocho”*.

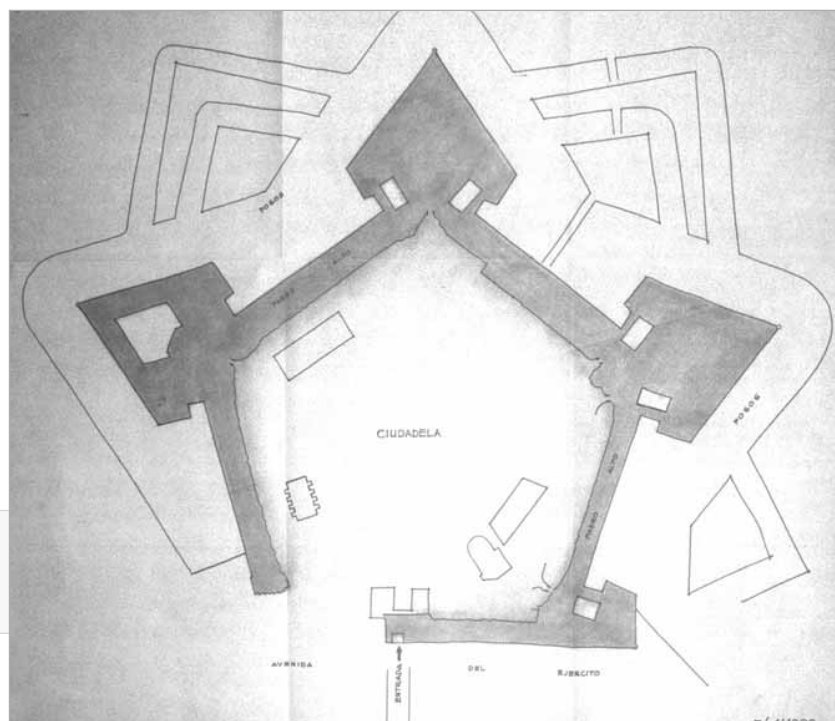
DICIEMBRE 2006

## Proyecto de restauración de la Ciudadela de Pamplona (1970)

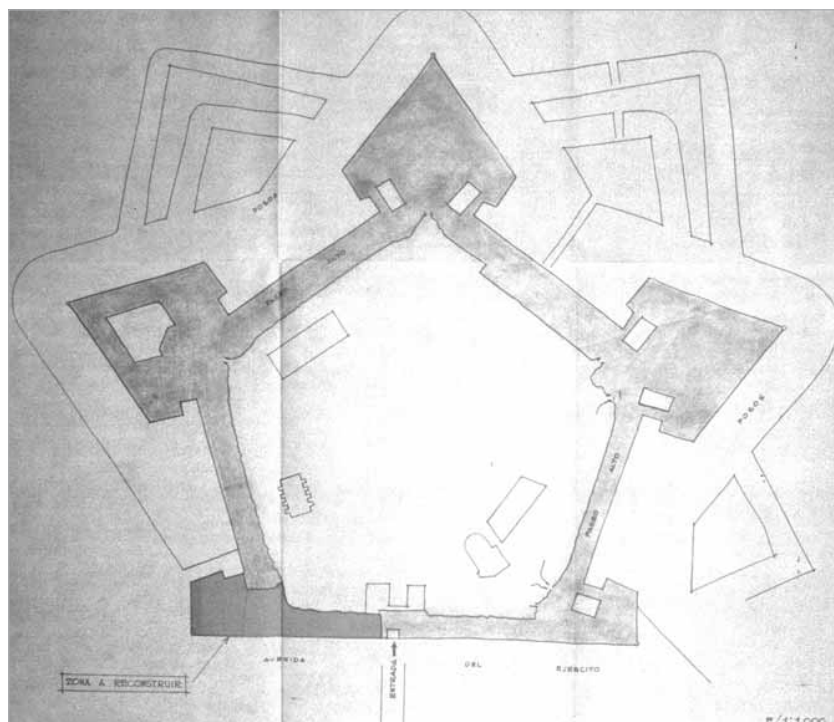
Dña. Esther Elizalde Marquina

La Ciudadela de Pamplona, “la más insigne fábrica del mundo”, fue ideada por Felipe II sustituyendo así al Castillo de Fernando el Católico y configurándose, junto con el conjunto de murallas, como la principal defensa del primer baluarte del territorio de la Península. Su construcción se inició en 1571 bajo la supervisión del virrey Vespasiano Gonzaga y del capitán Jacobo Paelear Fratin.

No obstante, con el paso de los siglos, las técnicas bélicas fueron modernizándose y demostrando la progresiva ineficacia de la Ciudadela, a lo que se sumó la sensación de ahogo motivada por estas “viejas piedras” y la necesidad de expansionarse compartida por la sociedad pamplonesa. No sin pocas discusiones entre el Ramo de Guerra y el Ayuntamiento de Pamplona, la creación del I Ensanche a partir de 1888 supuso la mutilación de la Ciudadela con la aniquilación de dos de sus baluartes: la Victoria y San Antón conllevando la pérdida de la forma estrellada que la caracterizaba. Sin embargo,



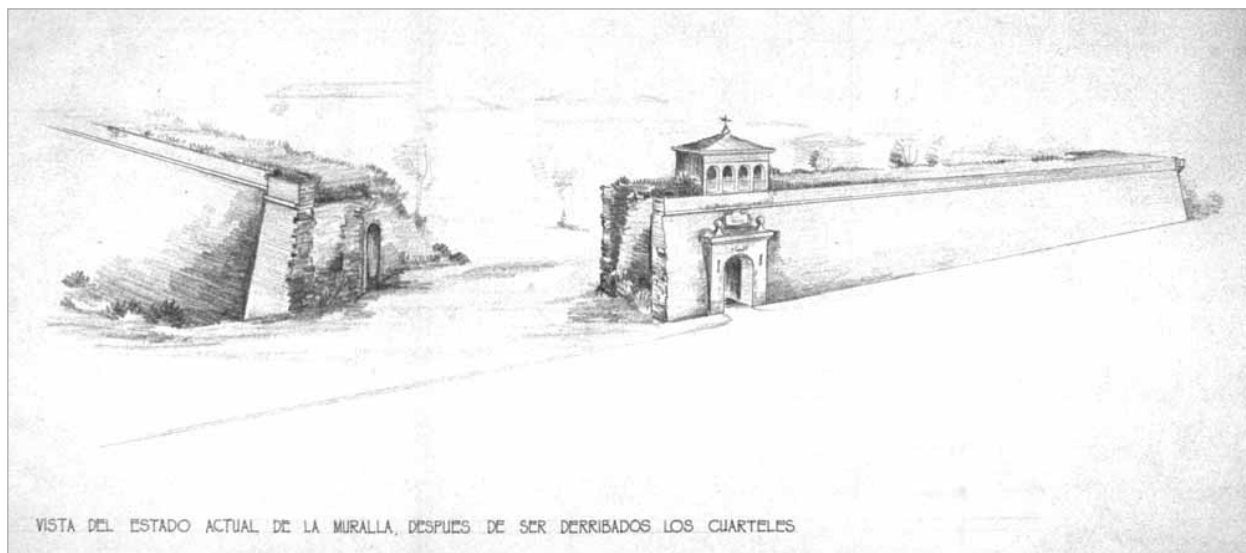
Plano de la ciudadela de Pamplona tras el derribo del lienzo de la muralla



Plano de la  
reconstrucción  
ideal de la muralla  
de la ciudadela

este primer ensanche resultó insuficiente para albergar la expansión demográfica por lo que, a principios del siglo XX, Serapio Esparza proyectó el Segundo provocando el ansiado derribo de las murallas el 25 de julio de 1915. Derribo deseado y festejado en aquel momento pero que, posteriormente y conforme avanzaba el siglo, fue tornando hacia una incipiente defensa del valor patrimonial histórico y artístico del recinto fortificado pamplonés.

De esta manera, nos situamos a finales de la década de los veinte en la que, tras un intenso debate en el que se implicó la sociedad pamplonesa, las murallas de Pamplona y su Ciudadela pasaron de ser elementos a desaparecer a símbolo y testimonio de la historia de una ciudad. Así, la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra decidió incoar el expediente legal para la declaración de las murallas como Monumento del Tesoro Artístico Nacional en 1928. Once años más tarde, fueron declaradas Monumento Histórico Artístico por decreto de 25 de septiembre de 1939, y como tal, comenzaron las labores de restauración y embellecimiento tanto de las murallas como de la Ciudadela, encomendadas en un primer momento, a la Institución Príncipe de Viana, recientemente creada. Más tarde, el seguimiento de las murallas se adjudicó a la Comisión de Murallas creada a tal efecto en 1950 e integrada por miembros de la Institución Príncipe de Viana y del Ayuntamiento de Pamplona.



Vista del estado de la muralla después del derribo de los cuarteles

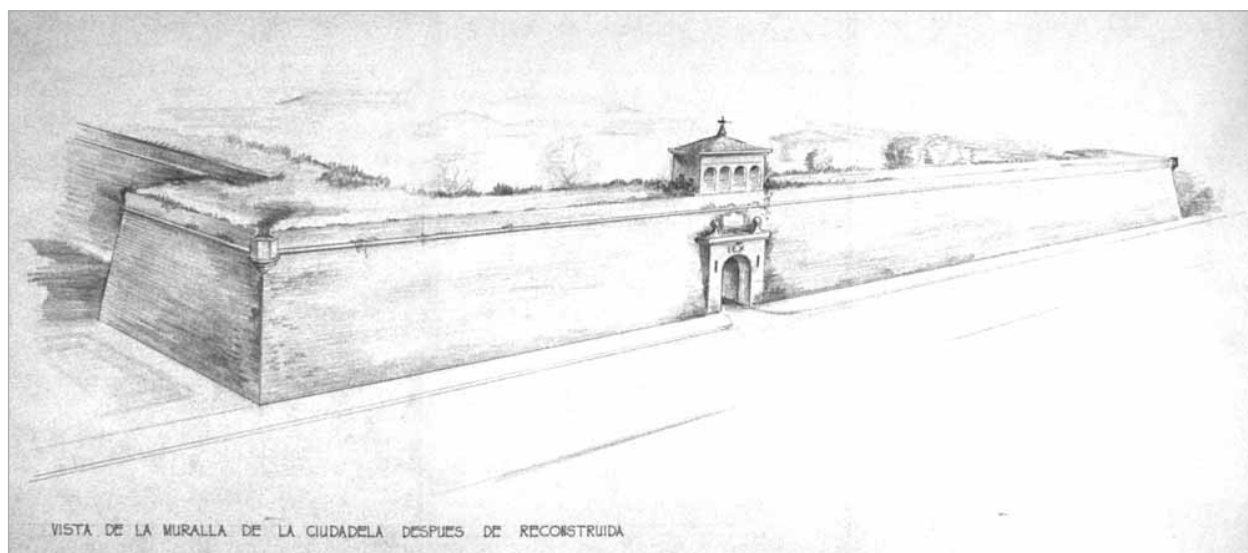
A partir de esta década, se inició una etapa de restauraciones en torno al recinto fortificado de la Ciudadela a partir de su cesión por parte del Ramo de Guerra al Ayuntamiento el 21 de mayo de 1964. Con esta cesión, se buscaba resguardarla de posibles alteraciones dotándola de una finalidad cultural y de esparcimiento público, para lo que se configuró el Patronato de la Ciudadela.

En esta etapa de habilitación del recinto se sitúa el proyecto que nos ocupa. En 1970 habían comenzado las actuaciones para su restauración total derribándose los edificios sin valor histórico y artístico albergados en ésta. El derribo de uno de ellos, concretamente del Cuartel de Infantería del Regimiento de América, provocó la desaparición del lienzo de muralla al que estaba adosado; éste ya había sido derribado para la construcción de unos barracones con destino a la Compañía de Ametralladoras de dicho Regimiento. Concretamente, se trataba del lienzo de muralla recayente en la Avenida del Ejército comprendido entre el Baluarte de San Antón y la puerta principal de la Ciudadela. Al mismo tiempo, a partir de la demolición de los pabellones del Cuartel de Infantería habían surgido las piedras procedentes del derribo de 1888. Así pues, el Ayuntamiento de Pamplona adquirió estas viejas piedras para la reconstrucción de la muralla de manera exacta a como se encontraba antiguamente.

El proyecto presentado nos muestra, por un lado, la parte de la muralla a restaurar y, por otro, el resultado de las obras. Se puede apreciar que se trataba de un proyecto sencillo y simple, ya que tan sólo había que restablecer la parte de muralla señalada de idéntica forma al lienzo que se mantenía en pie, situada a la derecha de la entrada a la Ciudadela.

Para la consecución de esta obra, el Ayuntamiento solicitó permiso al Patronato de la Ciudadela y, al tratarse de un monumento nacional, a la Institución Príncipe de Viana.





Proyecto de  
reconstrucción  
ideal de la muralla  
de la ciudadela

Ésta última aprobó el proyecto a condición de que las obras fuesen supervisadas por sus servicios técnicos y se conservasen dos estancias del interior de la fortaleza: el calabozo y el Cuerpo de Guardia a las que se accedía por el túnel de entrada a la Ciudadela. A modo de anécdota, hay que decir que el documento al que nos referimos especifica la estancia del calabozo como el local en que estuvo preso el cabecilla cubano Maceo en 1913.

Con todo ello, el 29 de julio de 1970 se aprobó el proyecto de reconstrucción iniciándose en octubre del mismo año y finalizando en junio del siguiente. Las obras consistieron en el restablecimiento de unos 140 metros de muralla mediante 4.500 toneladas de piedra de sillería procedentes del derribo de los baluartes de la Victoria y San Antón para lo que se contó con un presupuesto de 1.977.726 pesetas.

La importancia de este proyecto radica en que, por un lado, se intenta devolver a su primitivo estado a la Ciudadela de Pamplona, quedando patente en la utilización de los sillares de la antigua muralla, lo que proporcionaba un nuevo aspecto a la Avenida del Ejército. Por otra parte, supone una de las primeras intervenciones que abre el camino a posteriores restauraciones para la consecución de la recuperación total del recinto como vestigio histórico de la fortificación del Renacimiento. A partir de esta fecha, las actuaciones en torno a dicha plaza serán múltiples dejando de ser puntuales para englobarse en un proyecto integral. Todo este esfuerzo se verá recompensado con la declaración de Monumento Histórico-Artístico de carácter nacional a favor del conjunto de la Ciudadela el 8 de febrero de 1973.





Arellano, parroquia  
de San Román:  
pinceladura y retablo  
fingido de San Cristóbal